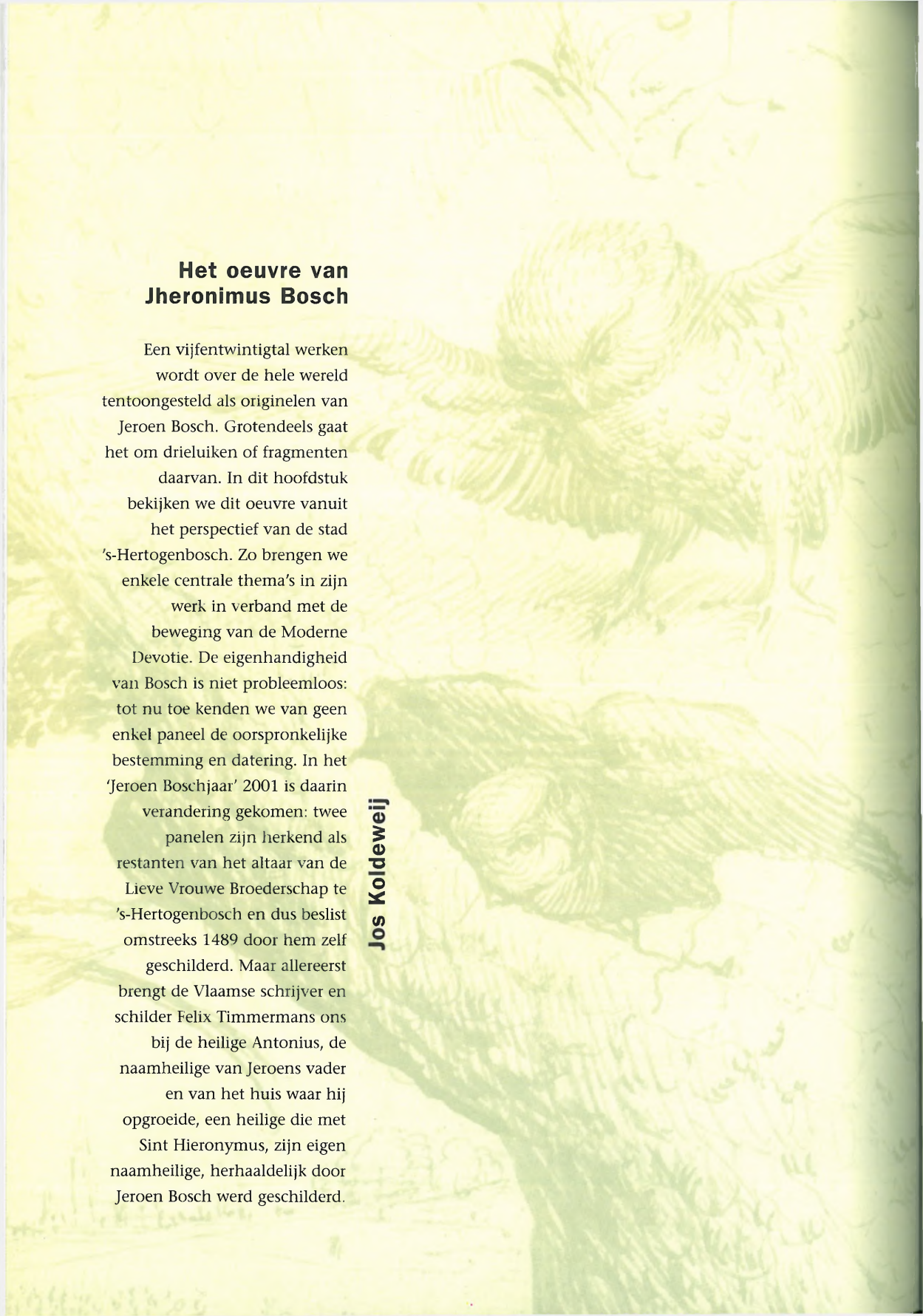
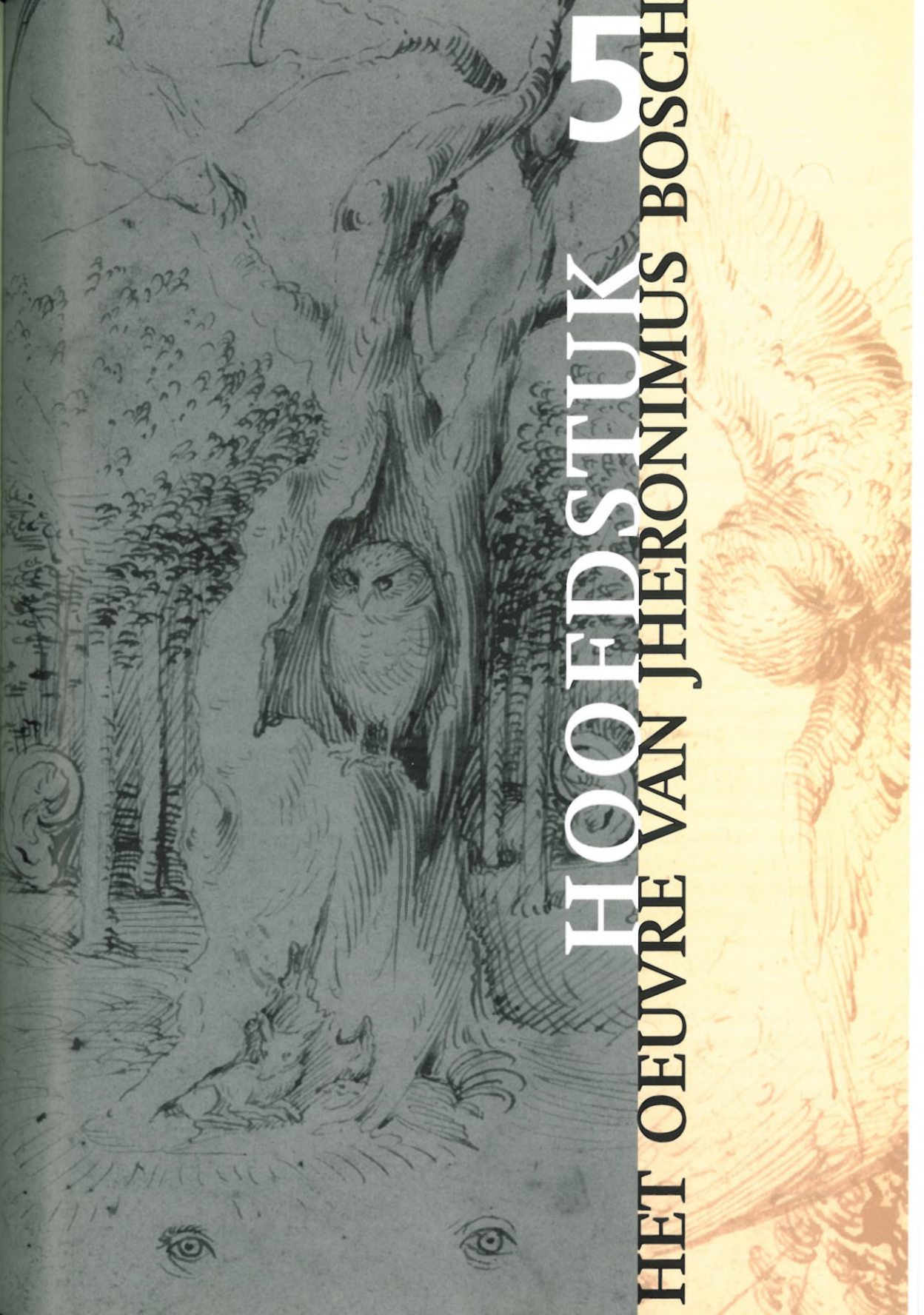


Het oeuvre van Jheronimus Bosch

Een vijftientigtal werken wordt over de hele wereld tentoongesteld als originelen van Jeroen Bosch. Grotendeels gaat het om drieluiken of fragmenten daarvan. In dit hoofdstuk bekijken we dit oeuvre vanuit het perspectief van de stad 's-Hertogenbosch. Zo brengen we enkele centrale thema's in zijn werk in verband met de beweging van de Moderne Devotie. De eigenhandigheid van Bosch is niet probleemloos: tot nu toe kenden we van geen enkel paneel de oorspronkelijke bestemming en datering. In het 'Jeroen Boschjaar' 2001 is daarin verandering gekomen: twee panelen zijn herkend als restanten van het altaar van de Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch en dus beslist omstreeks 1489 door hem zelf geschilderd. Maar allereerst brengt de Vlaamse schrijver en schilder Felix Timmermans ons bij de heilige Antonius, de naamheilige van Jeroens vader en van het huis waar hij opgroeide, een heilige die met Sint Hieronymus, zijn eigen naamheilige, herhaaldelijk door Jeroen Bosch werd geschilderd.

Jos Koldeweij





HOOFDSTUK 51

HET OEUVRE VAN JHERONIMUS BOSCH

Jeroen Bosch woonde en werkte, zoals we in de voorgaande hoofdstukken lazen, zijn hele leven lang aan de Markt te 's-Hertogenbosch. Hij zal bijna 70 jaar oud zijn geworden en dat betekent dat hij, als telg uit een geslacht van schilders, zo'n zestig jaar geschilderd heeft: natuurlijk is hij begonnen als jongste leerling in het atelier van zijn vader en zijn ooms en deed hij allerhande klusjes: pigmenten fijn maken, verf wrijven, panelen schuren en helpen bij het gronderen. Langzaam maar zeker zal hij meer zijn gaan doen. Al oefenend hielp hij en al helpend werd hij steeds beter geschoold in de traditie van het atelier van de Van Aken.

Al met al zal 'Jheronimus Bosch', zoals hij zijn werken signeerde, in meer dan een halve eeuw een belangrijk oeuvre hebben opgebouwd. Thans is daar nog slechts een fractie van bekend: gesigioneerde en ongesigioneerde paneelschilderingen en nooit gesigioneerde tekeningen. Geen enkel stuk is gedateerd en tot voor kort kenden we van niet één paneel van Bosch de oorspronkelijke bestemming of eigenaar.

Omvang van het oeuvre Het is niet eenvoudig om het oeuvre van schilderijen en tekeningen van Jeroen Bosch te bepalen. Het authentieke, dat wil zeggen het eigenhandig geschilderde oeuvre van Bosch dat bewaard bleef, is uitgesproken klein en tegelijk bestaat er een zeer grote groep van navolgingen en kopieën. Ditzelfde geldt voor de tekeningen: enkele bladen worden door iedereen geaccepteerd als werk van Jeroen Bosch en een vrij groot aantal wordt door deze of gene aan hem toegeschreven. De waardering voor het werk van Bosch werd vermoedelijk al tijdens zijn leven en in ieder geval al snel na zijn dood zeer groot, met als effect dat het veel werd geïmiteerd en nageschilderd. Al in de loop van de zestiende eeuw was in Spanje een waarschuwing te horen voor opzettelijk en kunstmatig verouderde vervalsingen die voor originele Bosch-panelen moesten doorgaan. Ook ging toen, omstreeks 1560, het verhaal rond dat er een 'discipulo' was, een leerling, die de meester uit Den Bosch nauwkeuriger en zorgvuldiger navolgde dan deze zelf ooit had geschilderd; bovendien signeerde die leerling met de naam van zijn grote voorbeeld 'Jheronimus Bosch'!

Op grond van stijlkritisch onderzoek en iconografische analyse is in het verleden het oeuvre van Jeroen Bosch samengesteld,





▲ *De Verzoeking van Antonius* door Jeroen Bosch, nu in Lissabon, is ontelbare malen nagevolgd. Door Jan Mandijn is omstreeks 1535 alleen het midden-paneel van het drieluik overgenomen.

◀ De eigenhandigheid van tekeningen is nog meer betwist dan de toeschrijving van schilderijen aan Jeroen Bosch. Men is het er echter wel over eens dat de tekeningen op deze bladzijde met zeer grote waarschijnlijkheid van de hand van de meester zelf zijn. Boven is het zogenaamde *Uilennest* in de collectie van Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam gereproduceerd. Daaronder staan de voor- en achterzijde van een tekening die de titel *'Het woud dat hoort en ziet'* heeft meegekregen. In een bos met oren en een veld vol ogen zit een uil in een holle boom.

in feite gereconstrueerd. Tegenwoordig wordt een vijftintigtal werken – panelen en triptieken – als het oorspronkelijke geschilderde oeuvre van Jeroen Bosch beschouwd. Hierbij moeten twee kanttekeningen worden geplaatst: ten eerste vormden sommige panelen vroeger één geheel en bestaan andere werken uit meer panelen. Voorts denken we op dit moment bij het 'oeuvre' aan het werk van Jeroen Bosch en zijn atelier. Sinds het midden van de negentiende eeuw kwamen her en der panelen tevoorschijn die met de schilder in verband werden gebracht: soms stond het er duidelijk op, soms werd al sinds jaar en dag de Bossche schilder als maker vermeld, soms werd een voorstelling door een kenner of handelaar als een 'Bosch' herkend. Dit laatste was de moeite waard, zo blijkt bijvoorbeeld uit de woorden van de Hollandse kunstenaarsbiograaf J. Immerzeel in 1842: '...Hoewel zijne onderwerpen onaangenaam zijn, blijven zijn schilderijen nog altijd zeer geacht en brengen dezelve aanzienlijke prijzen op. Bosch kan echter, met al zijne buitensporigheid nu en dan ernstige onderwerpen schilderen.'

99

Reputatie Immerzeel, die al bijna tot de moderne kunstgeschiedenis gerekend kan worden, staat met zijn benadering in een lange traditie. De oudere schrijvers over Jeroen Bosch hadden al eeuwen eerder de toon gezet. Een van de vroegste berichtgevers uit de Nederlanden is de Italiaanse diplomaat Ludovico Guicciardini, die in 1567 een landsbeschrijving publiceerde, aanvankelijk in zijn moedertaal, de *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, waarin hij nauwgezette topografische informatie geeft maar vooral ook allerlei wetenswaardigheden verhaalt over de bevolking en over bijzondere bewoners. In ruim twee bladzijden beschrijft hij de stad 's-Hertogenbosch, maar rept daar niet over haar beroemdste zoon. De stad Antwerpen gaf Guicciardini aanleiding om in te gaan op de 'Uytnemende Schilders van Nederlandt' en dan komt Bosch maar liefst drie maal ter sprake. Allereerst noemt hij hem in de reeks grote schilders: 'Jeronymus Bosch van Shertogenbosch / een seer vermaert ende wonderlijk vinder van vreemde drollen ende seltsame grillen'. (Jheronimus Bosch uit 's-Hertogenbosch, een zeer vermaard en wonderlijk schepper van vreemde, lachwekkende voorstellingen en van zeldzame zotte taferelen). Vervolgens

komt hij terug op Bosch naar aanleiding van twee andere kunstenaarsnamen. De prent-uitgever Hieronymus Cock verdient volgens Guicciardini alle lof omdat hij werk van 'uytnemende schilders' in druk liet verschijnen en dus bekend maakte, in het bijzonder dat van 'Jheronymus Boschs'. Cock werkte nauw samen met Pieter Bruegel (†1569) die voor hem ook prentontwerpen maakte in de sfeer van Bosch. Daar rept Guicciardini niet over, maar hij omschrijft hem wel als volgt: 'Peeter Brueghel van Breda / groot Naevolgher van Jheronimus Boschs consten ende grillen ende wordt deshalven de tweede Jeronymus Bosch gheheeten'. Ongeveer tegelijkertijd, in 1568, karakteriseerde een Gentse schepen, Marcus van Vaernewijk, Jheronimus Bosch als 'duvelmakere, omdat zijne gelijcke niet uut en quam van duvelen te maken', (duivelmaker, omdat niemand hem evenaarde in het schilderen van duivels). De roep van Bosch was stevig gevestigd en Pieter Bruegel werd al bij leven de 'tweede Jeroen Bosch' genoemd.

100

Felix Timmermans Het verband tussen Bruegel en Bosch werd een stevige traditie in en buiten Vlaanderen en de Nederlanden. In zijn meesterlijke historische roman *Pieter Bruegel, zoo heb ik uit uwe werken geroeken*, die Felix Timmermans in 1927 aan velen en als eerste aan mijn grootvader opdroeg, ging de schrijver een keer of tien in op de sidderende inspiratie die Bruegel de Oude uit het werk van Bosch putte. De Brabantse schrijver voert Bruegel naar een Italiaanse koopman in Antwerpen, waar hij 'verschillende werken van Jeroom Bosch zag, al die duivelarijen, St. Antoniusbekoringen, Vagevuren en boeren, toen wierd Pieter zijn hart als opengescheurd en 't liep over van visioenen. "Zóó moet ik schilderen, zóó kan ik het ook, zóó wil ik het ook". Hij was er echt van overhoop geslagen; hij werd er ziek van; hij zag of hij sprak van niks anders meer...' Felix Timmermans had bij de verzameling van deze kunsthedelaar wellicht het Italiaanse Bosch-bezit voor ogen met onder meer de vier panelen met de *Gelukzaligen en de Verdoemden* in het Dogenpaleis te Venetië. Bruegel was echter in het boek al eerder met Jeroen Bosch geconfronteerd en wel op heel jonge leeftijd, toen hij een dorpskerkje binnen was gegaan: 'Hij was opgeslorpt, vastgespijkerd, doorgoten, doorschokt van verbazing en verwondering voor een klein schilderijke van Jeroen Bosch, voorstellende



▲ Vier details uit *De Verzoeking van de Heilige Antonius* van Jeroen Bosch in Lissabon en een fragment uit een prent, gedrukt door Hieronymus Cock in Antwerpen naar ontwerp van Pieter Bruegel de Oude.



101

▲ In het werk van Jeroen Bosch komen de verleidingen van duivels, demonen en andere vreemdsoortige wezens regelmatig voor. De mens vond deze verzoeken op zijn pad, maar moest proberen de verleiding te weerstaan. Dit paneel, waarop opnieuw het thema van *de verzoeking van de Heilige Antonius* is afgebeeld, is sinds 1965 in bezit van F. van Lanschot Bankiers te 's-Hertogenbosch.

de *Bekoring van Sint Antonius* door de zeven hoofdzonden'. In de roman van Timmermans zou Bruegel zijn leven lang geobsedeerd blijven door dit tafereel. De beschrijving van de *Bekoring van Sint Antonius* lijkt maar op één paneel te kunnen slaan, al weten we niet hoe Timmermans dit gekend kan hebben. Het is het enige paneel uit de directe omgeving van Bosch dat zich nu in 's-Hertogenbosch bevindt: *De Verzoeking van de Heilige Antonius*. Het werd door Van Lanschot Bankiers in 1965 verworven uit de kunsthandel en de herkomst valt niet verder te traceren dan 1927, toen het uit een Münchener verzameling op de markt kwam. Niet uitgesloten is dat Timmermans er op een of andere manier mee geconfronteerd was via zijn vriend Jozef Muls, die van 1930 tot 1940 conservator zou worden van het Antwerpse Museum voor Schone Kunsten – in ieder geval is precies het hoofdstuk met de nauwgezette beschrijving van *het klein schilderij van Jeroen Bosch* opgedragen aan deze Jozef Muls.

Antonius De heilige kluizenaar Antonius is een van de heiligen die door Jeroen Bosch verschillende keren werd geschilderd. Een groter paneel met de *Temptatie van Sint Antonius* wordt sinds 1840/1841 bewaard in het Antwerpse Museum voor Schone Kunsten. In de late achttiende eeuw bevond het zich te 's-Hertogenbosch in bezit van de pensio-naris Maarten Bowier en werd daar bekeken door de stads-historieschrijver Mr. Johan Hendrik van Heurn. Onduidelijk is of het paneel op dat moment al lang in Bosch bezit was en of deze Jeroen-Bosch-kopie in dat geval dan een directe lijn in de stad vormde naar de persoon en het atelier van Jeroen.

Het Antwerpse paneel is een kopie naar het middenpaneel van het beslist eigenhandige triptiek met de *Temptatie van Antonius* in Lissabon. Dit drieluik, dat drie scènes uit het kluizenaars-leven van de heilige toont, is omstreeks 1500 of later geschilderd door Bosch. In de Koninklijke Musea te Brussel wordt een nagenoeg identieke versie van dit Antonius-drieluik bewaard, die afgaande op de dendrochronologische datering - dat wil zeggen aan de hand van de jaarringen in het hout - nog in de laatste levensjaren van Bosch geschilderd kan zijn. Het ligt voor de hand dat dit triptiek, in feite een getrouwe variant van dat in Lissabon, is ontstaan in het atelier van Jeroen Bosch te 's-Hertogenbosch.

In het Prado in Madrid wordt een rechthoekig paneel bewaard met als voorstelling *De verzoeking van Antonius*. Dit paneel was oorspronkelijk half rond aan de bovenzijde en vormde wellicht het middenpaneel van een drieluik. Het is afkomstig uit het Escorial en is wisselend toe- en afgeschreven als werk van Jeroen Bosch. Op grond van de dendrochronologische datering kan het paneel al rond 1470 beschilderd zijn, maar stilistisch lijkt dat minder waarschijnlijk. Het zal vermoedelijk uit het eerste kwart van de zestiende eeuw dateren. Ook dit paneel kan vrij dicht bij Jeroen Bosch zijn ontstaan; realistische elementen sluiten aan bij details in andere en met meer zekerheid aan Bosch toegeschreven werken, zoals de nier- of klotendolk die in de stijve rugharen hangt van het monster linksonder of de steengoed kruik die achter de heilige wordt leeggegoten. Antonius is eveneens weergegeven op het *Heremieten-triptiek* in het Dogenpaleis te Venetië. Het drieluik kan, gezien de dendrochronologische datering van de panelen, omstreeks 1490 geschilderd zijn. Antonius is op het linkerluik geplaatst,

► Jeroen Bosch heeft Antonius afgebeeld als een peinzende kluizenaar. Dit paneel is waarschijnlijk dicht in de buurt van Jeroen Bosch ontstaan. Antonius wordt vergezeld door zijn vaste compagnon het varken dat, hier nog directer dan de heilige zelf, geplaagd wordt door een monster.

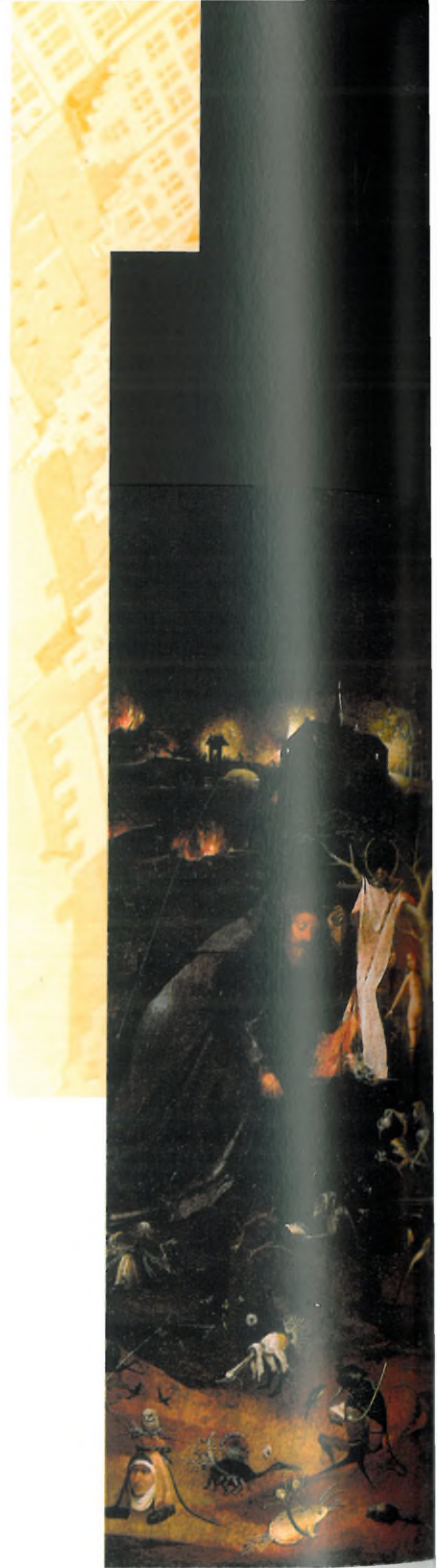
▼ Op dit Parijse studieblad (onder is een fragment te zien) heeft Jeroen Bosch de heilige Antonius vier keer afgebeeld. De kluizenaar kijkt verstoord op van zijn boek en lijkt een zegenend gebaar te maken.





kijkend in de richting van de beide andere kluizenaars: Hieronymus in het midden en Egidius op het rechterluik. Ook op de aan Bosch toegeschreven tekeningen komt Antonius voor. Op een studieblad, bewaard te Parijs, met schetsen van allerlei gedrochten en figuren is een zittende oude man afgebeeld met baard en lang haar, die soms wordt geïdentificeerd als een God de Vader, soms als Antonius. De grijsaard leest uit een boek dat hij in de linkerhand heeft of kijkt verstoord op; de rechterhand houdt hij zegenend omhoog. Antonius is de meest waarschijnlijke duiding, aangezien bij twee van de vier krabbels te zien is dat hij in een rotspartij zit. Voor Antonius als kluizenaar is dit heel gepast en voor God de Vader volstrekt ongebruikelijk. De stralennimbus van achter zijn hoofd doet misschien eerder aan de Vader denken, doch dit is geen echt argument. Een andere tekening, te Berlijn, toont aan de ene zijde een schets van *Zangers in een ei* en aan de andere kant *Antonius omringd door monsters in een landschap*. Deze tekening sluit aan bij een grotere groep van Bosch-navolgers, die Antonius vaak hebben afgebeeld. Beter is natuurlijk om dit andersom te formuleren: het onderwerp van Antonius die wordt omringd door monsters en gedrochten als verbeelding van de verleidingen waaraan de mens is blootgesteld, was bij uitstek geschikt om uit te werken in de sfeer van Bosch.

Befaamde eigenaren Van geen van de bewaarde door hem geschilderde Antonius-voorstellingen kennen we de opdrachtgever of eerste bezitter. Wel weten we dat niemand minder dan Margaretha van Oostenrijk, zuster van Philips de Schone, in 1516, het sterfjaar van Bosch, in bezit was van van een middelgroot paneel van Antonius: 'Ung moyen tableau de Sainct Anthoine ... qui est fait de Jheronimus Bosch', (dat gemaakt was door Jheronimus Bosch) en dat aan haar was geschonken door een hofdame van Eleonora, haar nichtje en dochter van Philips en Johanna van Castilië. Margaretha had enkele keren de stad 's-Hertogenbosch bezocht en niet onwaarschijnlijk is dat ze daarbij werk van Jeroen Bosch onder ogen had gekregen. Ze was in 1504/1505 in de stad en kreeg toen, zo lezen we in de stadsrekeningen, wijn aangeboden door het stadsbestuur. In 1511 bezocht Margaretha haar halfzuster Barbara Disquis, een buitenechtelijke dochter van haar vader



Op dit drieluik zijn de drie bekendste kluizenaars of heremieten afgebeeld. Links ploert Antonius, rechts bidt de heilige Egidius (zijn vaste attribuut, het hert, ligt naast hem) en in het middenpaneel heeft Jeroen Bosch zijn naamheilige Hieronymus afgebeeld.



Maximiliaan, die was ingetreden in het Bossche Sint-Geertruiklooster. Isabella van Castilië, de schoonmoeder van Philips de Schone, bezat al voor 1505 vier werken van Jeroen Bosch, waarvan er twee de *Bekoring van Antonius* voorstelden. Hertog Philips de Schone was, zoals reeds vermeld in de voorgaande hoofdstukken, ook vaker in Den Bosch. In 1504 plaatste hij een bestelling bij Jeroen Bosch voor een *Laatste Oordeel*. Een jaar later kocht de hertog een drieluik dat bestemd was als geschenk voor zijn vader, keizer Maximiliaan: 'une grande table de platte paincture faite à huille de l'histoire de Saint-Anthoine, avec plusieurs histoires y adjoustées tant à deux feulletz de ladict table que ailleurs richement faictes', (een groot en rijk in olie verf geschilderd drieluik met als hoofdvoorstelling de geschiedenis van de heilige Antonius en op de luiken eveneens verscheidene scènes) (van Antonius?). Het moet een belangrijk werk zijn geweest want de hertog betaalde er niet minder dan 312 pond voor. Wie de schilder was en waar het werd aangeschaft wordt niet vermeld in de financiële administratie van de hertog. Na de eerste aanbetaling voor het *Laatste Oordeel* volgde er niets, vermoedelijk werd het nooit geleverd; misschien kwam dit *Antonius*-drieluik ervoor in de plaats. De beknopte beschrijving ervan doet in ieder geval onmiddellijk denken aan het *Antonius*-triptiek te Lissabon. Het genoemde drieluik te Brussel duidt, als gezegd, op een atelierpraktijk waar meer versies werden gemaakt van succesvolle schilderstukken. Misschien behoorde het geschenk van Philips aan Maximiliaan daar ook bij.

Een geliefd thema Antonius Abt als kluizenaar was een geliefd onderwerp in de tijd en omgeving van Jeroen Bosch. De Antoniusverering was in heel West-Europa populair, er waren verschillende pelgrimsplaatsen met wonderdadige relieken en beelden, de orde van de Antonieten of Antonianen en verschillende Antoniusbroederschappen stimuleerden zijn devotie. Ook te 's-Hertogenbosch was er een levendige Antoniusverering. Enkele pelgrimstekens die in Den Bosch gevonden zijn, getuigen er van dat de Antonius-bedeveertplaatsen ook vanuit deze stad werden bezocht. Antonius komt ook voor als een van de grotere figuren op het koorgestoelte in de Sint-Jan uit het midden van de vijftiende eeuw. Met name blijkt natuurlijk een actieve Antoniusdevotie uit de bouw van

► Ook op een tekening in Berlijn van Jeroen Bosch of van een navolger is Antonius terug te vinden. Omringd door monsters maakt hij ook hier een zegenend gebaar met zijn hand. Aan de achterzijde van het blad vindt men een ander thema dat navolgers van Jeroen Bosch meermalen hebben gebruikt: in een eierschaal zit een bonte groep zangers.

► De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel bezitten sinds 1887 een drieluik met de *Verzoeking van Antonius*. Voor wie en wanneer het stuk gemaakt is, is onbekend, maar dat het een getrouwe kopie is naar het drieluik van Jeroen Bosch dat zich in Lissabon bevindt, is evident.



de Antoniuskapel aan het Hinthamereinde, niet ver van de Markt en de Sint-Jan. Deze broederschapskapel werd in 1491 gebouwd ter vervanging van een kleinere, daar vlakbij gelegen kapel. Het laatgotische bedehuis lag, van ver zichtbaar, in een bocht van de lange Hinthamerstraat en kreeg een representatieve, vrij rijke natuurstenen gevel. Van het interieur is niets bekend, maar zeker niet onwaarschijnlijk is dat daar een altaarstuk uit het beste schildersatelier van de stad geplaatst werd. Ook in de Sint-Pieterskerk te 's-Hertogenbosch was een Antoniusaltaar. In de Sint-Janskerk was het altaar van de handboogschutters gewijd aan Antonius Abt en Sebastianus, en dat van de hoedenmakers aan Antonius Abt en Clemens.

Jeroen Bosch moet met Antonius een wat persoonlijker band hebben gehad dan met vele andere heiligen. Zijn vader, eveneens schilder en zijn leermeester, heette immers Anthonis. Deze Anthonis van Aken kocht in februari 1462 een stenen huis aan de oostzijde van de Markt. In de zestiende eeuw heet dat huis 'Sint Thoenis', dus 'Sint Antonius'. Het ligt voor de hand dat het zo is genoemd door Jeroens vader. Misschien was de aanleiding tot een nieuwe benaming van het huis de opknapbeurt of herbouw die volgde na de grote stadsbrand in de zomer 1463. Of het huis en atelier van de schildersfamilie Van Aken ook door de brand werd getroffen, weten we niet. Uit de bouwgeschiedenis van het huizenblok, waarvan de belendende laatmiddeleeuwse kappen dateren van ná 1463 zou behoorlijk grote brandschade kunnen worden geconcludeerd. Maar tevens weten we, zoals eerder vermeld, dat geschilderde luiken van het oude broederschapsretabel die zich in het atelier van Anthonis van Aken bevonden, bewaard bleven, wat betekent dat ze of werden gered of dat het huis onaangeroerd bleef door de brand. Het huis was ontstaan door splitsing van het grote huis 'Melanen' niet lang voor het op 12 februari 1462 door aankoop in bezit kwam van Anthonis van Aken. Misschien kreeg het toen de naam van de beschermheilige van de nieuwe eigenaar, die zich daar vestigde met zijn gezin waaronder Jeroen.

Het huis 'Sint Thoenis' kreeg ongetwijfeld een stenen of, gezien de professie van de nieuwe eigenaar, een geschilderd gevelteken waardoor de huisnaam duidelijk werd. Antonius als teken voor het huis van de schildersfamilie Van Aken. Misschien legde Jeroen Bosch in een detail van het *Antonius-*

triptiek te Lissabon dezelfde relatie Antonius – Van Aken, toen hij op de voorgrond van het linkerluik de schaatsende vogelbode schilderde met als bodebus, als zijn insigne, een schildje met de letter A.

Hieronymus De kerkvader en kluizenaar Hieronymus, de naamheilige van Jeroen Bosch, werd eveneens bij herhaling door hem uitgeschilderd, al gebeurde dat minder vaak dan de Antoniusvoorstellingen. Allereerst is er het reeds genoemde heremietentriptiek dat deze heilige op het middenpaneel toont. Dit heremietenpaneel bevindt zich al sinds de zestiende eeuw in Venetië en een oorspronkelijke opdrachtgever of plaats van bestemming is onbekend. De combinatie van de drie heremieten, Antonius, Hieronymus en Egidius, heeft tot op heden niet tot een antwoord op die vraag geleid. Twee van deze heiligen waren dus zeker ook voor Bosch persoonlijk bijzonder, maar waren tegelijkertijd populair in de Nederlanden en werden met grote regelmaat afgebeeld. Egidius of Gilles daarentegen was een in deze streken niet onbekende maar toch zelden vereerde heilige die weinig werd afgebeeld.

De tweede Hieronymus-voorstelling van Jeroen Bosch is het paneel dat in het Museum voor Schone Kunsten van Gent wordt bewaard en dat uit oud Frans bezit schijnt te stammen. Hieronymus is hier, nog meer dan op het Heremietendrieluik, in een extatisch gebed weergegeven. Het iconografische type van Hieronymus als boeteling en woestijnheilige kwam omstreeks 1500 sterk op, ook door de bijdrage van Jheronimus Bosch zelf. Voor de eenzame heilige is de gekruisigde Christus de directe inspiratiebron. Op het Gentse paneel is links op de voorgrond, en op het drieluik links verder in de achtergrond - en van achteren gezien - de leeuw afgebeeld volgens de traditionele Hieronymus-iconografie. De heilige bevrijdde dit dier in de woestijn van een pijnlijke splinter in zijn poot en sinds dat moment was de leeuw zijn trouwe beschermer en gezelschap. Jeroen Bosch, formeel Jheronimus als vernederlandste variant van het klassieke Hieronymus, heette in zijn eigen tijd, zoals we reeds lazen, gewoonlijk Joen en ook wel Jeroen. In formele, ambtelijke stukken is zijn naam J(h)eronimus van Aken, soms ook in de latijnse vervoegingen J(h)eronimi en J(h)eronimo. Waarom zijn ouders kozen voor de naam 'Jheronimus' is onduidelijk. In de familie kwam deze naam niet voor en ook in



▲ Op dit detail van de *Verzoeking van Antonius* door Jeroen Bosch in Lissabon is een schaatsenrijdende vogelbode te zien met op zijn mantel een insigne waarop de letter A zichtbaar is.

► Jeroen Bosch heeft op dit paneel zijn naamheilige Hieronymus afgebeeld. De heilige kluizenaar ligt uitgestrekt op de grond, bidend met een kruisbeeld tussen zijn gevouwen handen. Zijn kardinaalshoed ligt rechts voor in het beeld, links kijkt een weinig dappere leeuw om de grot. Dezelfde leeuw is ook te zien op het middenpaneel van het Heremietendrieluik in Venetië, daar zit hij met zijn rug naar de kijker toe.



de stad Den Bosch was deze eigennaam nog nauwelijks bekend. De naam paste echter wel in de tijd. In de vijftiende en zestiende eeuw nam de populariteit van de kerkvader Hieronymus sterk toe, in de Nederlanden vooral onder invloed van de Moderne Devotie. De Broeders van het Gemene Leven kozen hem als patroon en werden zelfs ook Hieronymianen genoemd. In 1425 vestigden zij ook een huis te 's-Hertogenbosch. Op 8 oktober 1459 werd in de Bossche Sint-Janskerk een Hieronymusaltaar gesticht. Zowel het Bossche Hieronymietenhuis (Gregoriushuis) als het altaar in de Sint-Jan zijn dan ook bij herhaling gesuggereerd als de oorspronkelijke locaties van respectievelijk het *Hieronymus*-paneel te Gent als van het *Heremieten*-drieluik te Venetië.

Johannes de Doper en Johannes de Evangelist

In Berlijn en in Madrid worden nagenoeg even grote panelen van Jeroen Bosch bewaard met respectievelijk de voorstelling van Johannes de Evangelist en Johannes de Doper. De Evangelist is afgebeeld op het eiland Patmos, waar hij zijn apocalyptische visioen heeft. Dit paneel is aan de keerzijde voorzien van een semi-grisaille. Johannes de Doper is weergegeven in een woest landschap, de eenzaamheid waarin hij zich terugtrok. Hij is herkenbaar aan het lam op de voorgrond, een verwijzing naar de profetische woorden die hij sprak bij de doop van Christus in de Jordaan. Dit paneel is zeer dun en aan de achterzijde voorzien van een verstevigend raamwerk. Het is ofwel in de dikte doorgezaagd om voor- en achterzijde van elkaar te scheiden, ofwel dun geschaafd om de werking van het hout tot een minimum te beperken. Hoe dan ook is de oorspronkelijke achterzijde verloren of verdwenen.

De dendrochronologische datering van deze paneeltjes levert op dat de Johannes de Doper niet vóór 1474 en meer waarschijnlijk rond of na 1480 beschilderd zal zijn en de Johannes op Patmos niet vóór 1489. De panelen lijken zonder meer pendanten te zijn en dat is in de literatuur dan ook al bij herhaling gesuggereerd. Daarop volgt dan de vraag of het gaat om een diptiek dan wel een drieluik waarvan het midden-paneel ontbreekt. Bij een diptiekvorm zou zelfs denkbaar zijn dat het paneel in Madrid nooit een beschilderde achterzijde had omdat het Berlijnse paneel dan het scharnierende luik was geweest. Compositorisch en iconografisch is een tweeluik

► In 1477 leverde Adriaen van Wesel uit Utrecht aan de Lieve Vrouwe Broederschap zijn *Mariaretabel*; het werd pas rond 1510 gepolychromeerd en van bladgoud voorzien. In een eerdere fase was al in 1489 opdracht gegeven voor twee zijluiken voor de bovenste zone van het grote altaar. Jeroen Bosch heeft deze twee luiken beschilderd. Ze worden op deze en de volgende pagina weergegeven. Op dit paneel is *Johannes de Doper* geplaatst in een woest landschap. Vóór hem zat oorspronkelijk een geknielde stichter. Later is de schenker van het paneel echter overschilderd door de fantasie-distel.



echter onwaarschijnlijk; de beide luiken hebben meer tussen-ruimte en een centraal middendeel nodig. Dit speelt des te sterker wanneer we ons realiseren dat onder de fantastische distel voor Johannes de Doper een stichtersfiguur is weggeschilderd. Op deze stichter komen we hierna nog terug. Een drieluik zou een reële optie zijn en daarmee is de deur geopend voor vele speculaties. De meest waarschijnlijke voorstelling op het middenstuk is een scène die de voorspelling van Johannes de Doper vervolgt en tevens aansluit op het apocalyptisch visioen van Johannes de Evangelist: Maria die haar pas geboren Zoon toont. Als we dit combineren met wat we weten over Jeroen Bosch en zijn werk voor het retabel van de Lieve Vrouwe Broederschap moeten we concluderen dat het tweetal luiken evenmin van een triptiek afkomstig is, maar van het zeer kostbare broederschapsretabel. Het beeldhouwwerk van dit veelluik werd in 1477 afgeleverd door de Utrechtse beeldsnijder Adriaen van Wesel en veel later, in de jaren 1508/1509 - 1510/1511, gepolychromeerd en van bladgoud voorzien. Jeroen Bosch gaf samen met Jan Heyns, die Alart Duhomeel was opgevolgd als bouwmeester van de Sint-Jan, daarover advies aan de broeders. Het retabel bezat toen enkele met beeldhouwwerk gevulde luiken, grote beneden en kleinere terzijde van het versmalde bovendeel. In 1477/1478 werd in Den Bosch nog een mekeler, een makelaar, toegevoegd: een sluitlat over de naad tussen de retabelluiken om vuil en stof tegen te houden – dit was nodig, want er werd volop gebouwd in en aan de kerk. Vervolgens werd tien jaar later, in 1488/1489, de timmerman 'Goyart den cuper' betaald 'van twee doren te maken aen onse taeffel diemen soude doen stofferen'. De panelen in deze 'doren' zijn de door Jeroen Bosch beschilderde twee luiken. Omstreeks 1522 werd ook tegen de grote benedenluiken nog een extra stel deuren aangebracht, die werden beschilderd door de in Brussel werkzame en uit 's-Hertogenbosch afkomstige Gielis Panhedel. Het gebeeldhouwde vleugelaltaar werd dus in twee fasen voorzien van de buitenste luiken, eerst de kleinere boven en later de grotere beneden. Jeroen Bosch beschilderde de bovenluiken aan binnen- en buitenzijde, Gielis Panhedel bracht voorstellingen aan op de binnenzijde van de onderste luiken. In 1545/1546 werd het schilderwerk voor onderhoud onder handen genomen en dan lezen we in de broederschapsreke-

► Terwijl op de binnenzijde van het linkerzijluik *Johannes de Doper* is afgebeeld, schilderde Jeroen Bosch op het rechterluik de naamgever van de Bossche kerk: Johannes de Evangelist. Op het eiland Patmos krijgt de heilige een visioen dat hij opschrijft en dat als de Apocalyps bekend zal worden. In de rechterbenedenhoek staat boven de signatuur 'Jheronimus Bosch' één van zijn fantastische creaturen. Op de achterzijde van het paneel is nog de oorspronkelijke schildering aanwezig: in een cirkel waarin het Passieverhaal wordt verteld, zit een pelikaan – zinnebeeld van Christus die zich opoffert voor de mensen.



ningen: 'Item doen wasschen ende vernissen die geschilderde deuren van der tafelen staende op Onser liever Vrouwen autair geschildert by meester Jeronimus. Ende des gelycken oyck die dueren bynnen geschildert by gielis vanden Bossche tot Bruessel wonende'. Alleen bij het rechter bovenluik bleef de bijna monochroom beschilderde buitenzijde bewaard. De cirkel toont het bekende beeld van een pelikaan die zijn leven geeft voor zijn jongen, symbool voor Christus die zich opoffert voor de mensheid. Het pelikaansnest is nogal dramatisch gesitueerd boven op een rots in een wijds vergezicht. Er omheen is het passieverhaal weergegeven. Het andere luik heeft ongetwijfeld ook een dergelijke cirkel gehad met een voorstelling die de iconografische pendant vormde: de geboorte en jeugd van Christus. Ook daar zal Maria, aan wie het altaar tenslotte was gewijd, een aantal keren zijn afgebeeld, zoals we haar in de drie bovenste taferelen van de passiecirkel eveneens een rol zien spelen. Het hart van de cirkel zal voorzien zijn geweest van een tegenhanger van de pelikaan op de rotspartij waar onderin een vuur gloeit. Waarschijnlijk was dit een uit de as herrijzende feniks. In de *bestiaria*, de dierenboeken, lezen we immers dat de feniks sterft en herrijst, zoals Christus op aarde kwam en opnieuw zal komen. Op beide luiken stond dan een vogel als zinnebeeld voor Christus centraal: de feniks komt en wederkomt benadrukkend, omgeven door scènes van wellicht Maria Boodschap tot en met de Jeugd van Christus; de pelikaan die Christus' zelfopoffering symboliseert, omgeven door passietaferelen tot en met de graflegging. Deze laatste cyclus moet van rechts naar links worden gelezen; de reeks op het linkerluik wikkeld zich stellig van links naar rechts af. Wanneer deze buitenste, sober gekleurde luiken open gingen, onderging het retabel een eerste metamorfose en veranderde het in een geheel beschilderd, veelkleurig altaarstuk. Vervolgens konden de binnenste zware luiken worden geopend en het altaarstuk ontvouwde zich in een volledig met bont gekleurd beeldhouwwerk versierd retabel. Hoe de onderste brede zone er precies uitzag, weten we niet. Van het beeldhouwwerk van het middenstuk bleven fragmenten bewaard, de gebeeldhouwde vleugels en de geschilderde luiken zijn volledig verdwenen. Van de bovenste zone bleven dus de gebeeldhouwde luiken bewaard en een groot deel van de geschilderde vleugels.



▲ In 1477 levert Adriaen van Wesel zijn *Mariaretabel* aan de Lieve Vrouwe Broederschap. Van de bovenste zone bleven de twee houten bakken bewaard waaraan later de geschilderde luiken van Jeroen Bosch werden bevestigd. Op het linkerluik wijst de sibille keizer Augustus op het visioen van Maria.



▼ Op het rechterluik kijkt Johannes de Evangelist, daarbij geholpen door een engel, op naar dezelfde Moeder Gods. Boven, op het altaar, zal vermoedelijk een beeld van de Madonna gestaan hebben.



◀ Johannes de Evangelist was het vaste symbool van de Lieve Vrouwe Broederschap. Deze prent is afgedrukt in een boekje waarin de door de broederschap te verlenen aflaten stonden vermeld.

Bij opening van de bovenluiken verscheen links in een wijds landschap Johannes de Doper en voor hem de naar het midden van het retabel gerichte mannelijke stichter, die rond 1995 dankzij de infraroodreflectografie werd ontdekt onder de grote distel op dit paneel. Het rechterluik toonde de eveneens naar het midden gerichte Johannes op Patmos.

De beide Johannessen werden bijna gelijkwaardig vereerd als patronen van de Bossche kerk van Sint-Jan-de-Evangelist en het apocalyptische visioen van Johannes op Patmos gold als hét symbool voor de Lieve Vrouwe Broederschap. Precies deze voorstelling werd bijvoorbeeld getoond door de houtsnede in een aflaatboekje van de broederschap uit 1518-1519. De broederschapskapel bevatte nóg een voorstelling van Johannes op Patmos, die volgens de rekening van 1516/1517 gepolychromeerd werd door Willem die Maelder. Later is een voorstelling van dit onderwerp in handen van een van de gezworen broeders: Everaert Everaerts van de Water, die in 1599 zijn testament opmaakte en overleed, vermaakte aan zijn zwager 'zijnn taffereel, daer St. Jan in Pathmos geschildert is'. De onder de distel verdwenen stichtersfiguur bij Johannes de Doper zal degene zijn die Jeroen Bosch de opdracht verleende. Waarschijnlijk werd hij veel later - wellicht in de loop van de zeventiende eeuw toen het paneel los was geraakt van het retabel - onder de Bosschiaanse plant weggeschilderd. Voor de identificatie van deze 'Jan' is een goede suggestie te doen. Als stichter komt immers meer dan wie ook de gezworen broeder Jan van Vladeracken in aanmerking, die proost was toen de bovenste buitenluiken in 1488/1489 op kosten van de broederschap van timmerman Goyart werden betrokken. Over de beschildering is niets in de broederschapsrekeningen terug te vinden. De kans is groot dat de als stichter afgebeelde notabele de betaling daarvan voor zijn rekening nam. Jan van Vladeracken was vele jaren schepen van Den Bosch, werd in 1475 al gezworen lid van de Lieve Vrouwe Broederschap waarvan hij vier jaar proost was; in 1532 overleed hij op hoge leeftijd. Hij woonde, dichtbij de Sint-Jan en het broederschapshuis, in het deftige 'Hooghuis van Vladeracken' aan de noordzijde van de Markt en slechts enkele huizen verwijderd van 'Inden Salvatoer', het huis van Jeroen Bosch. Bosch en Jan van Vladeracken moeten elkaar hebben gekend enerzijds als burens, anderzijds als broederschapsleden: toen Jeroen tijdens de

zwanenmaaltijd op Nieuwjaarsdag 1488 gezworen broeder werd, was Meester Jan van Vladeracken eveneens een van de gastheren omdat hij 'syn huysvrou genomen' had (gehuwd was). Kort daarop schilderde Bosch de twee bovenluiken. Van deze signeerde hij de *Johannes-op-Patmos* zeer zelfbewust: Jheronimus bosch. Dit is des te interessanter omdat hieruit blijkt dat Jeroen van Aken dus al in 1489 zijn kunstenaarsnaam 'Jheronimus Bosch' hanteerde. Ongeveer veertig jaar oud had hij al de roep waarnaar verwezen wordt in de Bourgondische rekening van 1504, tot nog toe het vroegste document waarin over deze aangenomen naam werd gesproken: *Jeronimus van Aeken dit Bosch paintre*, wonend in *Bois le Duc*.

Samenvattend levert de identificatie van de beide luiken als de restanten van de bovenste luiken van het broederschapretabel een aantal interessante punten op. Niet alleen hebben we nu meer zicht op het prestigieuze retabel en zijn iconografisch programma, en kunnen we de beide Johannesvoorstellingen beter begrijpen. Ook is hiermee voor het eerst een ijkpunt gefixeerd binnen het oeuvre van Jeroen Bosch, waaromheen andere werken stilistisch geordend kunnen gaan worden. Omstreeks 1490 schilderde Bosch deze beide panelen. Bovendien blijkt uit de signatuur dat Jeroen van Aken toen al ver buiten 's-Hertogenbosch naam had gemaakt, anders was het immers zinloos zich van dit toponiem te bedienen.

De drieluiken en de Moderne Devotie De naam-heilige van Jeroen Bosch was de grote beschermheilige van de Hiëronymianen die sinds 1425 in Den Bosch waren gevestigd maar het is niet bekend of deze Broeders van het Gemene Leven en de beweging van de Moderne Devotie een directe relatie hadden met de ouders van Bosch en later Jeroen zelf. Het fraterhuis wordt wel een intellectueel brandpunt binnen de stad genoemd, er waren geleerden, vele boeken en korte tijd na de dood van Jeroen Bosch werden door de fraters zelfs boeken gedrukt en verhandeld. De geest van de Moderne Devotie werd daar op verschillende manieren gecultiveerd en uitgedragen. Opmerkelijk is het - toevalligheid lijkt uitgesloten - dat het merendeel van de drieluiken van Jeroen Bosch die bewaard bleven direct en op een heel intensieve wijze aansluiten bij de boodschap van de religieuze beweging van de Devotio Moderna.

► Volgens Geert Grote en zijn volgelingen in de Moderne Devotie was iedere mens een pelgrim. De levensweg was vol gevaren en verleidingen. Om de verzoeken te kunnen weerstaan heeft de voortploeterende mens van Jeroen Bosch verschillende attributen meegekregen. Zo draagt de marskramerfiguur zowel op de buitenluiken van de *Hooiwagen* in het Prado als op het afzonderlijke paneel in Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, dat oorspronkelijk ook als de buitenkant van een drieluik gefungeerd heeft, een lange stok om de opdringerige hond weg te slaan.





◀ God kijkt neer op een sjouwende man in de druivenranken: titelblad van *De Navolging van Christus* door Thomas à Kempis in een Antwerpse druk uit 1505.

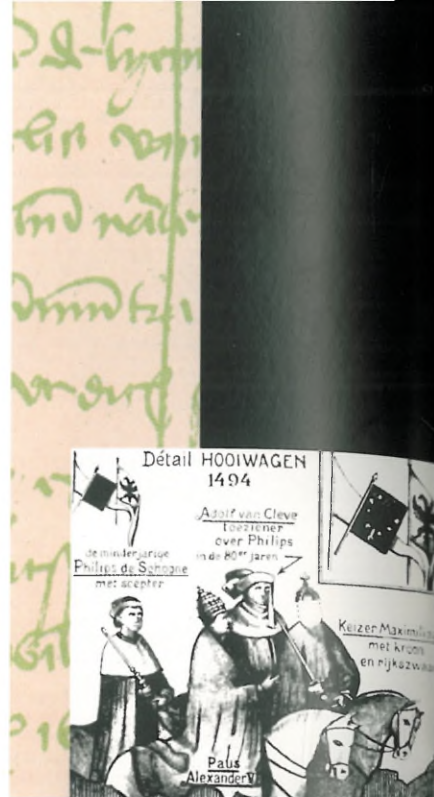
De drie beroemdste triptieken van Jeroen Bosch, *De Hooiwagen*, *De Tuin der Lusten* (Madrid, Prado en Escorial) en *Het Laatste Oordeel* (Wenen), maar ook *De Kruisdraging* (Wenen) en *De Marskramer* (Rotterdam) – ooit sierde hij de buitenluiken van een drieluik - doorbreken de traditionele iconografie van het triptiek. Deze drieluiken zijn mijns inziens sterk bepaald door het gedachtegoed en de heilsboodschap van de Moderne Devoten. Deze hervormingsbeweging deed een sterk beroep op iedere gelovige om zelf invulling te geven aan het Christendom, in een persoonlijke beleving en individuele navolging van Christus. Ieder mens moest Christus en de heiligen als voorbeeld volgen en zelf invulling geven aan een goed christelijk leven. Ieder individu moest zelf en in volle bewustzijn van zijn zondigheid voortdurend kiezen tussen goed en kwaad. Pas door de intense overtuiging van het menselijk mankeren, was streven naar redding mogelijk en tevens noodzakelijk.

De figuur van de landloper - zowel op de buitenluiken van beide versies van het *Hooiwagentriptiek* (Prado en Escorial) als op het nu achthoekige paneel in Rotterdam - geeft een verbeelding van allegorische geschriften waarin het gehele menselijke bestaan wordt opgevat als een pelgrimage. Dit komt voort uit een stevige middeleeuwse traditie, die onder meer blijkt uit een Middelnederlandse uitgave, verschenen in 1486 in Haarlem, getiteld *Boeck van den pelgherym*. Expliciet wordt hierin gesteld dat alle mensen pelgrims zijn, op weg naar het hemels Jeruzalem. Bosch heeft echter zijn landloper juist niet als stereotype pelgrim afgebeeld met alle bekende attributen die hem als zodanig zouden kenmerken. De negatieve associaties die men in Bosch' tijd had bij de rondtrekkende pelgrims, al dan niet rechtstreeks op weg naar een specifiek bedevaartsoord, mochten niet aan deze 'levenspelgrim' worden verbonden. Bosch verwees immers naar de voortploeterende, dus in abstracte zin pelgrimerende mensheid in het algemeen. Ieder mens moet als devoot gelovige zelf zijn juiste weg afleggen met de hulp Gods. De reiziger is daartoe uitgerust met een aantal praktische maar tevens symbolisch te duiden attributen zoals een stevige stok. De schilder geeft deze stok juist niet weer als de typische lange pelgrimsstaf, maar als een knuppelachtige stok waarmee de voorttrekkende reiziger de dreigende hond weghoudt. Bosch lijkt letterlijk een passage

uit de Middelnederlandse bewerking van het *Speculum Humanae Salvationis* te hebben geschilderd: de pelgrim moet op veel plaatsen langs achterwegen gaan en heeft daar zijn stok nodig om dreigende honden weg te houden. De stok symboliseert het geloof dat de mensheid houvast biedt om niet van de goede weg af te raken en dient hem als wapen. Die reizende mens van Jeroen Bosch heeft zijn have en goed in de hoge mand op de rug gepakt en sjouwt met deze aardse last voort over zijn levenspad. Hij moet zijn leven leiden in navolging van Christus; van dag tot dag en van uur tot uur diens voorbeeld overdenkend, draagt hij zijn lasten. Deze duiding van de sjouwende zwervers van Bosch wordt bevestigd door het titelblad van een vroege gedrukte editie van het beroemde boek van Thomas van Kempen, *De Navolging van Christus*, Antwerpen 1505. Een houtsnede met de voorstelling van de zegenende Christus als Salvator Mundi fungeert als titelplaat. Terzijde van die afbeelding staat zowel in het Latijn als in het Middelnederlands een zinnetje uit het Nieuwe Testament: 'Die mi navolcht en wandert niet in duysternisse seit die here' (Johannes 8:12). Deze beginwoorden van *De navolging* zijn typerend voor de hele beweging van de Moderne Devotie. Op het titelblad is de zegenende Christus weergegeven die schuin neerkijkt op een in de omkadering sjouwende mens tussen monsters en ranken. Diens mars is gevuld met geplukte druiven, waarvan de eucharistische symboliek natuurlijk evident is.

Geopend laten de drie triptieken, *De Hooiwagen*, *De Tuin der Lusten* en *Het Laatste Oordeel*, elk een nagenoeg volledig christelijk geschiedbeeld zien, van paradijs tot hel. Steeds is het grote contrast afgebeeld tussen de paradijselijke wereld, die onvermijdelijk uitloopt op de zondeval en de eeuwige straf van de zondige mensheid die bij het laatste oordeel is veroordeeld. In een over het geheel doorlopend landschap met die uitersten en het daartussen geplaatste hoofdafereel wordt de vermanende boodschap overgebracht die door de Moderne Devotie tot kernpunt werd gemaakt.

Op *De Tuin der Lusten* is in het paradijs, de linkervleugel, alleen de schepping van het eerste, nog onschuldige mensenvoort afgebeeld. De dierenwereld was nooit vrij van zonden en de leeuw die een hert verscheurt en de kat met muis in de bek benadrukken het onvermijdelijke van de naderende zondeval.



▲ De Bossche archivaris Jan Mosmans heeft de figuren in de stoet achter de hooiwagen heel precies - maar achteraf gezien foutief - geïdentificeerd.

► Op het linkerluik van de *Tuin der Lusten* laat Jeroen Bosch de mens gemarteld worden door de werktuigen die hij zelf heeft gemaakt.



De Tuin der Lusten in het midden toont een veelkleurige, wellustige en onschuldige mensheid. Uitsluitend de schepping Gods is weergegeven, er is nog niets aanwezig dat door de mens werd gemaakt: een visioen van een schaamteloze en vredige paradijselijke samenleving. Het helleluik toont waar het door inbreng van de mens op uitloopt, verderf en straf. De hel is overladen met door de mens gemaakt instrumentarium. Zoals de mens verantwoordelijk is voor zijn zonden, zo is hij ook de maker van de folterwerktuigen, waarvoor alles wordt ingezet, zelfs perfecte muziekinstrumenten.

De schepping van het eerste mensenpaar is in het paradijs van het *Hooiwagendrieluik*, wederom de linkervleugel, juist ver op de achtergrond weergegeven; op het middenplan zien we de zondeval en op de voorgrond wordt het tot zonde vervallen mensenpaar uit het paradijs verdreven; het zondige mensenpaar is hier het belangrijkste. Hoog in de hemel worden de zondeval en verdrijving uit het paradijs nog extra benadrukt en voorspeld door de strijd die zich afspeelt tussen goed en kwaad, de val der engelen. Het vervolg op de verdrijving uit het paradijs is afgebeeld op het middenpaneel, waar de voortgang van de wereld getoond wordt ver beneden de relatief kleine, in de wolken geplaatste verzezen Christus: de zondige gang van het menselijk bestaan, de rit van de hooiwagen die gevolgd wordt door alle rangen en standen. Deze rijdt uiteraard in de richting van de hel, opnieuw de dreigende bestemming voor de zondige mens. De Bossche archivaris Jan Mosmans, al eerder in dit boek aangehaald, dateerde de *Hooiwagen* in 1494 en wel op grond van een uiterst precieze duiding van de verschillende hoogwaardigheidsbekleders die de stoet afsluiten. Deze nauwgezette identificatie van de personen is niet houdbaar en zou destijds ook onacceptabel zijn geweest; de dendrochronologische datering van beide versies van de *Hooiwagen* sluit een zo vroege datering ook uit (Escorial, ca.1504 of later; Prado, ca. 1515 of later) – al is een eerder prototype natuurlijk niet onmogelijk. Wel is duidelijk dat Bosch in onderdelen van de stoet, in het samenscholen van volk en elite, geïnspireerd werd door optochten en stoeten in de stad, zoals die zich voordeden bij de Blijde Inkomsten van de Bourgondische vorsten of bij religieuze processies.

Het Laatste-Oordeeltriptiek is weer hetzelfde geordend, links het paradijs, in het midden een hoofdfaereel en rechts de hel.

De schepping van het eerste mensenpaar is in het aards paradijs weer helemaal op de voorgrond geplaatst; de zondeval speelt zich op het middenplan af en de verdrijving uit het paradijs is naar de achtergrond verdrongen. Hoog boven dit alles speelt zich, onder toezienend oog van de Schepper, de val van de opstandige engelen af. De aartsengel Michaël drijft met de engelenscharen Lucifer en de zijnen de diepte in en later verdrijft dezelfde aartsengel Adam en Eva uit het paradijs. Het zondige nageslacht van het eerste mensenpaar bepaalt groten-deels het beeld op het middenpaneel, waar het Laatste Oordeel zich zich voltrekt. De aarde is volledig bevolkt met zondaars die door duivels en gedochten worden overmand; de verten staan in brand en de hemel wordt zwart aan de linkerhand van de Christus als rechter. De duisternis en de alles verzengende brand lopen over in het helletafereel waar de verdoemden voor eeuwig verblijven.

Het paneel met de *Kruisdraging* te Wenen is het linkerluik van een triptiek, dat als hoofdonderwerp de Kruisiging zal hebben gehad of mogelijk een Calvarie, de voorstelling van de aan het kruis gestorven Verlosser. Op de buitenzijde van dit luik is een spelend kind geschilderd. Het rechterluik van dit triptiek zal aan de buitenzijde stellig ook een kind hebben getoond. Deze kinderen kunnen worden geduid als de nog jeugdige Christus en Johannes; verschillende parallele voorstellingen bleven bewaard, waarbij een kruisnimbus voor het Christuskind en een gewone nimbus voor Johannes deze identificatie mogelijk maakt. Bij Jeroen Bosch ontbreekt de nimbus en ieder mens, elke gelovige kan zich nu ook met dit kind vereenzelvigen. Het windmolentje en het wankel looprek waaraan hij zich vastklampt, lijken te wijzen op de betrekkelijkheid en kwetsbaarheid van het menselijk bestaan. Dit kind, de mens, moet zijn leven leiden in het voetspoor van Christus. Dit kind doet dit heel letterlijk: hij stapt met zijn molentje in de hand voorzichtig voort, precies als de lijdende Christus met het kruishout aan de andere kant van het luik.

Op de buitenzijde van *De Hooiwagen*, het triptiek waar het sterkst op de zondige loop van de menselijke geschiedenis met alle rangen en standen wordt gewezen, staat die mens, de 'levenspelgrim'. Ook bij *Het Laatste Oordeel* te Wenen vertonen de buitenzijden van de luiken vergelijkbare figuren. Op het linkerluik is Jacobus de Meerdere afgebeeld als pelgrim en



◀ Op de buitenkant van de *Kruisdraging* in Wenen heeft Jeroen Bosch dit naakte kindje geschilderd. Het jongetje leert met behulp van een looprek voorzichtig lopen. Hij draagt zijn windmolentje zoals Christus op de andere zijde zijn kruis draagt.

◀ Op een van de buitenluiken van het *Laatste Oordeel* in Wenen staat de pelgrim bij uitstek: Jacobus de Meerdere, wiens graf in Santiago de Compostela ook al in de tijd van Jeroen Bosch werd vereerd.

apostel. Hier is levenspelgrimage verder uitgewerkt in twee kleine scènes op de achtergrond. Allereerst de ene blinde die de andere leidt, wat staat voor de dolende mens die hulpeloos is, en strompelend in onwetendheid vooruit moet komen.

Verderop wordt een reiziger beroofd, het is een gevaarvolle weg. De heilige Bavo, op het andere luik, geeft aalmoezen aan de armen en heeft zo ook een voorbeeldfunctie. Ongetwijfeld is Bavo tevens een verwijzing naar oorspronkelijk bestemming of opdrachtgever. De herhaaldelijk gedane suggestie dat dit het *Laatste-Oordeelsdrieluik* is waarvoor Philips de Schone in 1504 een eerste betaling deed, is echter niet houdbaar. Het spitsvondige argument dat de heilige Bavo hier als representatieve Nederlandse heilige tegenover Jacobus als de Spaanse patroon zou zijn geplaatst, is niet valide omdat Bavo nooit een dergelijke positie kreeg en zelfs als heilige behoorlijk zeldzaam vereerd werd. Bij *De Tuin der Lusten* tenslotte staat op de buitenzijde het eerste begin: de desolate wereld die nog ingevuld gaat worden. God de Vader is als schepper bijna zover dat hij de dieren en als voltooiing de mens erin gaat zetten, waarna het door de onvolkomenheid van de mens mis zal gaan.

Jeroen Bosch beeldt op deze triptieken wél de traditionele heilsgeschiedenis af, echter niet op de gebruikelijke wijze maar met een heel bijzonder accent en sterk geïnspireerd door het gedachtegoed van de Moderne Devotie. Het hoofdonderwerp lijkt niet het verlossingswerk van Christus te zijn of het positieve voorbeeld van een heilige martelaar of belijder, niet de hulp van de voorsprekers voor de mensheid. In dit werk van Bosch staat de weg centraal die de ziel van de individuele gelovige moest afleggen. *De Tuin der Lusten*, *De Hooiwagen* én *Het Laatste Oordeel* leiden bijna uitsluitend naar de hel. Zonder enig positief uitzicht wordt de beschouwer geconfronteerd met zijn eigen zondigheid en aldus volledig op zichzelf teruggeworpen. Steeds gaat het om de schepping van de mens en wat die mens ervan maakte; vervolgens wat hem te wachten staat als hij volhardt in wat hem 'eigen' is, namelijk zondig gedrag, zoals reeds besloten lag in het paradijselijke begin. De mens werd door God geschapen en God ziet gebeuren hoe het misgaat; alles geschiedt onder Gods oog. De Christus hoog boven de hooiwagen laat door zijn zijdewond en de kruiswonden in zijn handen te tonen, zien dat er toch altijd redding mogelijk is voor wie Hem volgt. Die kleine Christus is dus heel belangrijk.

Paradoxaal genoeg moet hij wel zo klein mogelijk en deels verborgen in de wolken worden afgebeeld: immers hoe groter Christus is weergegeven, hoe minder de weg voorstelt die de gelovige ziel zelf moet afleggen.

Marskramer, Narrenschip en Dood van de vrek

De Marskramer in Rotterdam is een sterk gelijkende variant van de voorttrekkende figuur op de *Hooiwagentriптиek*. Al langer geleden was uit technisch onderzoek gebleken dat dit paneel uit twee aan elkaar gezette helften bestaat, waarvan de verticale naad midden door het schilderij loopt. Het resultaat van het dendrochronologisch onderzoek is spectaculair. Allereerst blijkt dat de *Marskramer* niet voor 1488 en waarschijnlijk in of na 1502 geschilderd werd. Bovendien levert dit onderzoek het bewijs dat het ooit één geheel vormde met drie andere panelen. Op een niet meer te achterhalen moment werden twee triptiekluiken met op de buitenzijde de *Marskramer* gesplitst en verzaagd. Het *Narrenschip* uit het Louvre en de *Man op de ton* uit New Haven (USA) vormden de binnenzijde van het linkerluik en de *Dood van de vrek* te New York was de keerzijde van het rechterluik. Over het verdwenen middenpaneel is niets bekend, maar zeker is dat het hoofdonderwerp in een programmatische relatie stond tot de luiken. In vergelijking met het *Hooiwagentriптиek* lijkt hier van een omgekeerd programma sprake geweest te zijn: de menselijke onvolkomenheden - ondeugden, ongeloof en onbegrip, dwaasheid - zijn hier op de binnenzijden van de vleugels verbeeld. Een verwijzing naar het Einde der Tijden - een Laatste-Oordeelsscène of een apocalyptisch visioen - op het centrale paneel zou leiden tot eenzelfde thematisch geheel. In dwaasheid (*Narrenschip*) en zonde (*Dood van de vrek*) koerst iedere mens af op zijn individuele einde en de mensheid meer algemeen op het Einde der Tijden (middenpaneel), wanneer geoordeeld zal worden over het levenspad van elk individu (gesloten luiken).

Leven en lijden van Christus Jeroen Bosch schilderde, naast de genoemde drieluiken met hun volstrekt ongebruikelijke voorstellingen, drieluiken, ook meer traditionele taferelen. Het bekendste daarvan is de *Aanbidding van de Drie Koningen*, die al eeuwen in Spanje wordt bewaard. Dit triptiek is lange tijd



In drie grote drieluiken van Jeroen Bosch – de *Hooiwagen*, de *Tuin der Lusten* en het hier afgebeelde *Laatste Oordeel* – staat de levensweg van de mensheid centraal. Op het linkerluik beeldt Jeroen Bosch de schepping of de verdrijving van Adam en Eva uit het paradijs af. Dan volgt het onnadenkende/zondige leven van de mens dat overgaat in de op het rechterzijluik geschilderde, meest fantastische en tegelijkertijd gruwelijke helletaferelen.



geïdentificeerd geweest als een in 1567 te Brussel door de Spanjaarden geconfisqueerd drieluik van Jeroen Bosch. De familiewapens Bronchorst-Bosschuyse die blijkens schriftelijke bronnen op dat drieluik waren aangebracht, corresponderen echter niet met die op het bewaarde triptiek en bovendien blijkt uit de combinatie van de beschreven wapens dat het ofwel ging om heraldiek die later op een originele Bosch was aangebracht, ofwel om een Driekoningenluik dat door navolgers van Bosch was geschilderd. Het triptiek in het Prado is wat eigenhandigheid betreft boven alle twijfel verheven en behoort tot het beste werk van Bosch. Helaas was het nog niet mogelijk het dendrochronologisch te dateren aangezien het nog in de originele omlijsting zit. Het intrigerende van deze *Aanbidding van de Koningen* is natuurlijk wie de afgebeelde stichters zijn: een Petrus en Agnes, die op de binnenzijden van de luiken op afstand deelnemen aan de aanbidding van het Kind, en op de buitenzijden een vader met zoon als levende aanwezigen bij de Gregoriusmis in grisaille. Zijn het opdrachtgevers uit 's-Hertogenbosch of signeerde Bosch hier voluit omdat ze van buiten de stad kwamen? De grootste vraag bij dit triptiek betreft echter de raadselachtige 'vierde en zondige koning' en zijn gezelschap die vanuit de stal de jong geboren koning aanschouwen. Opmerkelijk is dat het om eenzelfde drietal lijkt te gaan als de koningen: een tanige grijsaard, een jonge neger en als voorste de vorst van middelbare leeftijd. Een afbeelding van de wijzen voor ze het licht zagen? Of verbeelde Bosch niet-gelovige pendanten om aldus de wereldwijde tweedeling aan te geven die sinds de Geboorte van het Kind bestond van tussen Christenen en niet-Christenen? Evenmin als voor andere aanbiddingscènes van Bosch of uit zijn directe omgeving, zoals in New York, Rotterdam, of Philadelphia, is er zekerheid over de oorspronkelijke bestemming, hoe verleidelijk ook de vermelding is in de door Jean-Baptiste Gramaye uitgegeven stadskroniek uit 1610, die in de Sint-Jan een *oblato munerum trium Regum*, 'het aanbieden van geschenken door de Drie Koningen' van de hand van Jeroen Bosch vermeldt.

Op grond van latere navolgingen en kopieën van schilderijen door Bosch en vermeldingen in met name Spaanse archivalia, is bekend dat Jeroen Bosch scènes uit de jeugd en het openbare leven van Christus heeft geschilderd. Van deze voorstellingen,

► *De Kruisdraging van Jeroen Bosch, thans te Madrid, behoort qua afmeting tot de grootste werken van de schilder. De tronie van de afgebeelde personen en de vreemde torens en gebouwen op de achtergrond zijn typisch Boschiaans. De aandacht van de toeschouwer wordt getrokken door de hem aankijkende Christusfiguur, die karakteristiek lijkt voor de Moderne Devotie.*



125

waaronder *Christus lerarend in de tempel*, de *bruiloft van Cana*, *Christus en de overspelige vrouw*, alsmede *De verdrijving van de wisselaars uit de tempel*, is geen enkel origineel bekend. Ditzelfde geldt voor de gebeurtenissen na de kruisdood van Christus, hoewel de graflegging voorkomt als laatste scène rond de pelikaan op de buitenzijde van het broederschapsretabelluik en de Christus midden op het tafelblad te Madrid is op te vatten als de Verrezenen. De Passie en Kruisdood van Christus is weer wel vertegenwoordigd onder het originele oeuvre. Op de buitenkant van het *Antoniusstriptiek* te Lissabon is bijvoorbeeld het lijdensverhaal weergegeven, evenals rond de *Gregoriusmis* te Madrid. *De Doornenkroning* te Londen kan, gezien de datering van het hout, vanaf de jaren 1479/85 zijn geschilderd. De door zijn grote afmetingen sterk buiten het oeuvre van Bosch vallende *Doornenkroning* in het Escorial, dat als origineel wordt gezien van verscheidene replieken, kan pas vanaf 1527/1533 zijn geschilderd. Wellicht was er een versie van de hand van Bosch, waarop deze uitvergrotingen zijn gebaseerd, een schaalvergroting die vermoedelijk in Antwerpen ontstond en in Spanje een groot succes werd.

Volledig tegengesteld aan deze in het Zuiden zo gewaardeerde dramatiek van Bosch, is de verstilte *Calvarie* te Brussel. Tegenover de treurende Maria en Johannes onder het kruis is een geknielde stichter weergegeven met zijn patroonheilige Petrus. De kans dat deze man met zijn merkwaardige rood-zwart gestreepte hosen een Bossche functionaris is, is niet klein maar weten doen we het niet. Evenmin valt er iets te zeggen over de relatie van dit paneel of van dit type Golgotha-voorstelling van Bosch met de 'Kruisiging van Jeroen Bosch' in een zeventiende-eeuwse Bossche boedelinventaris.

Als Passievoorstelling moet ook de *Ecce Homo* te Frankfurt worden genoemd, die vanaf 1470/1476 kan zijn geschilderd. Een replica uit het Birgittijnenklooster Koudewater, te Rosmalen dichtbij 's-Hertogenbosch, ontstond volgens de houtdatering omstreeks of na 1522/1528 en duidt er op dat het Frankfurtse paneel, dat een origineel van Bosch lijkt te zijn, toen nog in de stad was. Een variant op deze *Ecce Homo* is als middenpaneel gebruikt voor een drieluik dat twee leden van de Lieve Vrouwe Broederschap in 1496/1497 in het atelier van Bosch lieten samenstellen. Op dit triptiek en de *Ecce Homo* te Frankfurt komen we nog terug.

▼ In Frankfurt bevindt zich een afbeelding van de *Ecce Homo* van Jeroen Bosch. Het hier afgebeelde paneel is waarschijnlijk rond 1530 naar het origineel gekopieerd voor het Birgittijnenklooster Koudewater in Rosmalen, vlak bij 's-Hertogenbosch.



In het verleden is deze *Doornenkroning* beschouwd als een eigenhandig werk van Jeroen Bosch. Onderzoek naar het hout heeft echter aangetoond dat ook dit paneel niet eerder dan omstreeks 1530 kan zijn ontstaan.



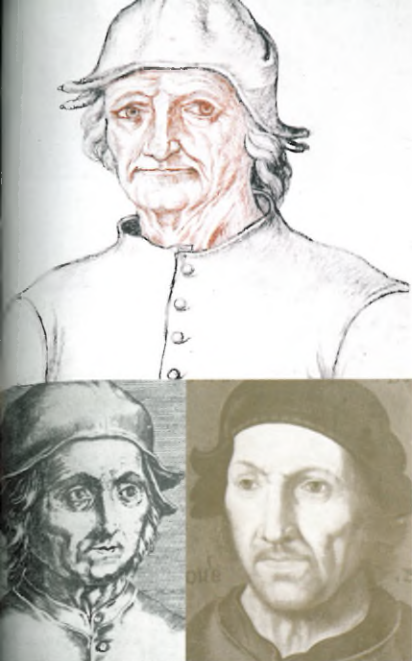
127

Profane werken: Keisnijding en Goochelaar

Het overgrote deel van het oeuvre van Jeroen Bosch blijkt religieus van onderwerp te zijn. Door de nieuwe interpretatie van het viertal panelen dat tezamen de luiken blijkt te vormen van het *Marskramer*-triptiek, is de groep 'profane' werken van Bosch sterk gereduceerd en blijven er slechts twee over: de *Keisnijding* (Madrid) en de *Goochelaar* (St. Germain en Laye). Het moderne onderzoek toonde bij de *Keisnijding* aan dat deze vanaf 1488/1494 geschilderd kan zijn, terwijl de ondertekening er op duidt dat het een origineel is en geen kopie zoals wel werd gesuggereerd. De *Goochelaar* kan vanaf 1496/1502 zijn geschilderd en is vermoedelijk een stuk uit het atelier of de omgeving van Bosch. Een kopie, wellicht nog uit de eerste helft van de zestiende eeuw(?), van de *Goochelaar* geeft deze een opbouw en vorm als de *Keisnijding*. Het tafereel van de goochelaar en zijn publiek is in het medaillon compacter en naar compositie sterker dan op het wat langgerekte paneel. Niet uitgesloten is dan ook dat *Goochelaar* en *Keisnijding* als pendanten ontstonden, om vervolgens in de loop van de zestiende eeuw beide hun eigen weg te gaan en een eigen reeks navolgingen te krijgen.

De *Keisnijding* waarvan het centrale tafereel met de bizarre operatie wordt omgeven door de tekst 'Meester snijdt die keye ras, Myne name is Lubbert Das' is een vroeg voorbeeld van een emblema, een zinnebeeldige voorstelling die tezamen met het opschrift één geheel vormt. Het beeld vult de tekst aan en de tekst het beeld. In de zestiende en zeventiende eeuw werden deze emblemata in heel West-Europa zeer populair. Met dit paneel laat Bosch zich niet meer als een laatmiddeleeuwse maar als een renaissance kunstenaar kennen, niet alleen in het woord-beeld-spel, maar ook - als enige plaats in zijn hele oeuvre - door een stilistisch detail: de tafel waar de 'geleerde' vrouw op leunt, is voorzien van een balusterpoot met acanthusversiering. Het geheel moet worden gezien als een spotwapen, als een persiflage: de domheid en het bedrog worden een de kaak gesteld. Bosch koos hiervoor de beeldformule van de prestigieuze wapenborden van het Gulden Vlies, waarvan in 1481 een volledige reeks van 36 stuks in het koor van de Bossche Sint-Janskerk werd aangebracht. Al deze wapenborden hadden net als het medaillon met de *Keisnijding* in het midden een bont gekleurd schild, omgeven door een verklarend opschrift in goud van gekalligrafeerde letters.





◀ *De Keisnijing van*

Jeroen Bosch ontstond in hetzelfde culturele klimaat als de wapenborden van de ridders in de Orde van het Gulden Vlies, gemaakt voor het kapittel in de Bossche Sint-Jan in 1481.

▲ (Vermeende) portretten van Jeroen Bosch: de tekening in het zestiende-eeuwse Recueil d'Arras, het vermoedelijk daarop gebaseerde geschilderd portret dat nu in Massachusetts wordt bewaard en een gravure van Wierix die ook duidelijk overeenkomsten vertoont met de tekening in Arras (Atrecht, Frankrijk).

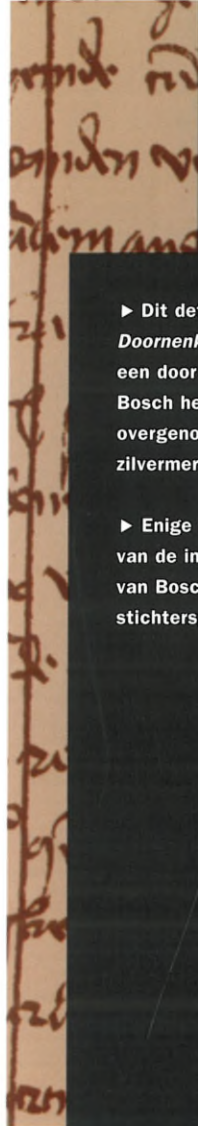
◀ In de ogen van de Bossche archivaris Jan Mosmans was ook de jongste koning (de tweede persoon van rechts) van deze *Aanbidding der Koningen* een zelfportret van Jeroen Bosch.

Zelfportretten Jan Mosmans, voormalig archivaris van de Sint-Jan, meende in de grote *Doornenkroning* van het Escorial het zelfportret van Jeroen Bosch op 56- of 57-jarige leeftijd te herkennen: de toekijkende figuur links in het medaillon achter Christus. De oudste versie die van dit paneel bekend is, dateert van minstens tien jaar na de dood van Bosch. Hoewel een prototype van de hand van Jeroen Bosch natuurlijk heel goed mogelijk is, doet deze dendrochronologische datering sterk afbreuk aan de toch al gevaarlijke speculatie van Mosmans. Het tweede zelfportret waar Mosmans in geloofde, is het gelaat van de jongste koning op de *Aanbidding van de Koningen* te Philadelphia. Mosmans was ervan overtuigd dat dit paneel door Bosch omstreeks 1481/1482 op circa 28-jarige leeftijd werd geschilderd; de dendrochronologische datering van het paneel geeft echter aan dat het niet voor 1493/1499 kan zijn ontstaan. De zoektocht naar zelfportretten is bij gebrek aan enig houvast en bij het op zich al problematische auteurschap van vele panelen in de 'groep Bosch' tot mislukken gedoemd. We zullen tevreden moeten zijn met de apocriefe portretten, de tekening in het *Receuil d'Arras* van omstreeks 1550, het wellicht daarop gebaseerde geschilderde portret en de nog latere gravure van Johannes Wierix.

Makersmerken Jeroen Bosch was, behalve een geniaal bedenker van monsters, gedochten en fantasiewerelden, ook een groot realist. Zijn panelen zitten vol met objecten die uiterst minutieus zijn weergegeven. Voorwerpen uit zijn directe omgeving schilderde hij zo getrouw af dat we ze nu nog heel precies kunnen duiden. De stadsarcheoloog van Den Bosch, Hans Janssen, analyseerde onlangs een groot aantal voorwerpen uit het oeuvre van Bosch en concludeerde dat bijvoorbeeld bij de keramiek herkomst en datering vaak exact kunnen worden bepaald en dat deze ook grotendeels uit de Bossche archeologische context bekend zijn. Bosch ging uit van de realiteit en vervormde die op zijn schilderijen door de voorwerpen buiten proportie weer te geven of door ze te veranderen in bizarre wezens of objecten. Een van de meest treffende voorbeelden van dit realisme bij Bosch is het messenmakersmerk M dat hij een aantal keren schildert en dat door navolgers ook trouw werd gekopieerd. In de Bossche bodem is bij archeologisch onderzoek een vijftiende-eeuws mes gevonden met precies dat merk. Jeroen Bosch schilderde kennelijk heel

nauwkeurig een in 's-Hertogenbosch gemaakt mes dat hij in huis had. De letter M beeldt hij daarbij ook precies af zoals de messenmakers hun producten merkten: het merk staat rechtop wanneer het mes recht voor de beschouwer ligt met het snijvlak naar links. Zo moet de M dan ook worden gelezen en de suggestie dat het om een sierlijke letter B zou gaan, is dan ook verkeerd. Welke messenmaker de letter M als merk voerde, is nog onbekend.

De precisie waarmee dit makersmerk door Bosch is weergegeven, ondersteunt de suggestie die ik eerder deed om de twee merkjes die geschilderd zijn op de klankbeker van de metalen hoorn op de *Doornenkroning* van het Escorial te 'lezen' als de merken van een maker die volgens regels werkte zoals die sinds de late vijftiende eeuw bestonden voor de zilversmeden te 's-Hertogenbosch. Dit zou dan ook weer een argument zijn om achter de kopieënreeks van deze *Doornenkroning* een origineel van Jeroen Bosch te vermoeden.



► Dit detail uit *De Doornenkroning* laat een door Jeroen Bosch heel precies overgenomen zilvermerk zien.

► Enige fragmenten van de in het atelier van Bosch vervaardigde stichtersportretten.

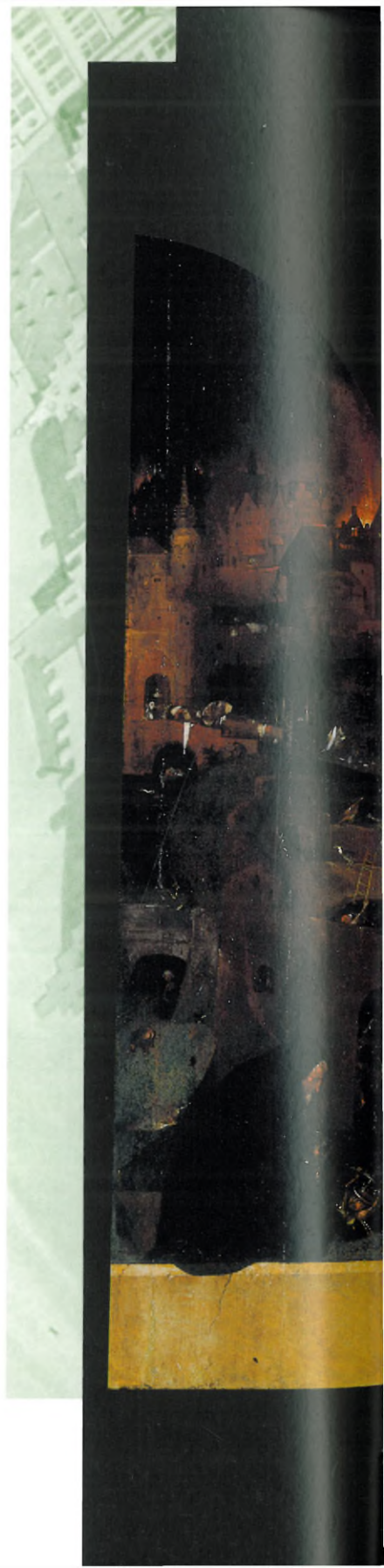
Stichtersportretten Op verschillende werken van Jeroen Bosch blijken stichtersportretten aanwezig te zijn geweest. Modern en nauwkeurig onderzoek leverde een reeks op van Bosch-panelen die in de loop van de tijd zijn ontdaan van deze opdrachtgevers. Daar is maar één verklaring voor. Alle schilderijen van Bosch raakten weg van hun oorspronkelijke bestemming en context, terwijl tegelijkertijd de waardering voor Bosch alleen maar toenam. De stichtersportretten werden door latere eigenaars als hinderlijk ervaren, want zij verwijzen naar een andere devotionele functie en een andere geschiedenis van de panelen. Bovendien waren de stichters dikwijls gericht op een pendant of aandachtspunt dat buiten het geïsoleerde paneel lag, waardoor ze compositorisch als storend werden ervaren. Opmerkelijk vaak werd besloten deze tot vreemden geworden oorspronkelijke eigenaars onzichtbaar te maken of zelfs te laten verdwijnen achter toevoegingen in de stijl van Bosch. Voor het merendeel zullen het portretten van Bosschenaren zijn die werden verwijderd en deels weer tevoorschijn werden gehaald op het *Sint-Ontkommer-* of *Julatriptiek* (Venetië), de *Calvarie* (Brussel), *Sint Jan de Doper* (Madrid) en het *Ecce Homo* (Frankfurt). Uit een tekening in het Louvre blijkt dat het verloren origineel van de *Bruiloft te Cana* ook een stichter met patroonheilige heeft gehad. Op een van de



versies van *Christus en de Schriftgeleerden* (Opocno) kwam eveneens een geknielde stichter tevoorschijn, terwijl in de ondertekening van Bosch' *Laatste Oordeel* te Wenen een nooit geschilderde figuur met banderol is gesignaleerd. Op het *Ecce-Homo*-triptiek uit het atelier van Bosch (Boston) zijn nog twee(!) stichtersfamilies aanwezig. Bij al deze donateursportretten leidt dit tot een verschillend en onvermijdelijk gedetailleerd verhaal, terwijl er nog steeds veel vraagtekens blijven. Hier zullen we slechts over de *Ecce Homo* iets meer zeggen en ter afsluiting over het triptiek te Boston, waarvan de stichters hun identiteit hebben teruggekregen.

Al in 1932 werd een röntgenfoto van het *Ecce-Homo*-paneel gepubliceerd waaruit bleek dat links op de voorgrond een stichtersfamilie was weggeschraapt en overschilderd. Tijdens een restauratie in 1983 kwamen ook rechtsonder de sporen van enkele figuurtjes tevoorschijn. Toen werd duidelijk dat, verdeeld over de voorgrond, links de stichter met een zestal zonen en rechts diens echtgenote met een vijftal dochters aanwezig waren geweest. Temidden van deze familie is relatief groot een dominicaan weergegeven. Misschien is het een patroonheilige of een van de zonen, maar meer waarschijnlijk lijkt dat het de broer is van de mannelijke stichter. Marijnissen veronderstelt op materiaaltechnische gronden dat de verwijdering en overschildering al in de zeventiende eeuw plaats hadden. Op de nagenoeg identieke versie die al omstreeks 1530 voor het klooster Koudewater is geschilderd, komen de stichters uiteraard niet voor, evenmin als op de variant die het middenpaneel vormt voor het drieluik te Boston. In de negentiende eeuw bevond het *Ecce-Homo*-paneel zich in particuliere verzamelingen in de omgeving van Gent. Misschien ligt hier een houvast voor een lijn naar 's-Hertogenbosch. Twee vroeg zestiende-eeuwse, zeer kostbare en rijk verluchte koorboeken van de Bossche dominicanen kwamen, via allerlei omzwervingen sinds de predikheren hun Bossche klooster in 1629 moesten verlaten, in de loop van de negentiende eeuw eveneens in Gent terecht. Het *Ecce-Homo* triptiek te Boston zal in 1497 in het atelier van Bosch zijn geschilderd; de stichtersportretten op binnen- en buitenzijden van de luiken maken dat jaar waarschijnlijk. De dendrochronologische datering wijst op een ontstaan in of na de jaren 1489/1495. G.C.M. van Dijk identificeerde de stichtersfamilies op buiten- en binnenzijde van de luiken als de

gezinnen van de Bosschenaren Franco van Langel en diens schoonzoon Peter van Os. In 1496 huwde Peter van Os (binnenzijde links) met de dochter van Franco van Langel (binnenzijde rechts én buitenzijde rechts). Franco van Langel (buitenzijde links) stierf in 1497. Peter van Os werd in 1497 opgenomen als lid in de Lieve Vrouwe Broederschap, waar deze Van Langel al veel eerder lid van was geworden: beiden dragen hun broederschapsinsigne op de rechterschouder. Aanleiding voor de collectieve stichting van het drieluik zal dan ook het huwelijk en het gemeenschappelijke lidmaatschap van de broederschap zijn geweest, dus een ontstaan in 1496/1497. Daar doet zich echter een probleem voor, want voor de knieën van de vrouw van Peter van Os, Henricxken van Langel, ligt immers een overleden kind. Henricxken stierf in 1500, vermoedelijk in het kraambed. Het recente technisch onderzoek in het voorjaar van 2001 heeft dit mysterie opgelost: het kind werd op de donkere mantel van de moeder toegevoegd en ontbrak nog in het oorspronkelijke concept. Het triptiek werd samengesteld toen het echtpaar nog kinderloos was en enkele jaren later is de zuigeling ter memorie bijgeschilderd. Het drieluik zelf vertoont een merkwaardig stilistisch verschil tussen middenpaneel en zijluiken. Het Ecce Homo als hoofdvoorstelling lijkt het dichtst bij Jeroen Bosch te staan, terwijl de luiken wat traditioneler van opvatting zijn. Vermoedelijk hebben we hier te maken met een typisch resultaat van een familie-atelier waar meer schilders werkzaam waren. Verschillende panelen werden op bestelling samengevoegd tot een triptiek, dat wellicht ook door gebruik te maken van al geschilderde onderdelen betrekkelijk snel kon worden geleverd. Het is verleidelijk hier een verband te leggen met het overlijden van Franco van Langel in 1497. Toen eenmaal besloten was dat schoonzoon en schoonvader als leden van de Lieve-Vrouwe-Broederschap het triptiek zouden stichten, moest het voor diens naderende overlijden geleverd worden en dus zal er een zekere haast geweest zijn...



Het drieluik *De Gekruisigde Martelares* laat centraal de Heilige Julia aan het kruis zien. Op de zijpanelen zijn thans links een verzoeking van de H. Antonius en rechts een tafereel uit het leven van de H. Julia te zien. Maar technisch onderzoek heeft aangetoond dat op elk van de zijpanelen oorspronkelijk een geknielde mannelijke schenker was geschilderd.

